

ALTAZOR Y EL DESCENSO HASTA EL INFINITO

Aitor Aráez Pérez

En 1931 se publicaba *Altazor o el viaje en paracaídas*, o simplemente *Altazor*, obra culmen del poeta Vicente Huidobro y clave dentro del movimiento vanguardista llamado Creacionismo.

El poema, dividido en siete cantos y un Prefacio y de contenido metafísico, podría resumirse en tan solo una palabra: «descenso». Dentro de esa caída, de esa bajada, encontramos todo un viaje en el que protagonista y autor participan de manera activa, apoyándose incluso en la percepción del lector.

No obstante, para introducirnos al descenso de *Altazor*, debemos antes conocer el tópico literario del mismo: la *catábasis* (del griego κατὰ, ‘abajo’, y βαίνω, ‘avance’).

La *catábasis* es un descenso de cualquier tipo: bajar una ladera, el atardecer, una retirada o, el más popular en literatura, el descenso a los infiernos. Sin embargo, para que se trate de un viaje, debe haber un retorno. Por tanto, *catábasis* y *anábasis*, el ascenso (del griego ἀνά, ‘arriba’, y βαίνω, ‘avance’), deben unirse.

Dentro de la mitología, es frecuente el viaje del héroe, en el que empieza desde un mundo cotidiano hacia un mundo sobrenatural, donde, por determinadas circunstancias, pruebas, peligros o realidades, sufre un cambio interior. Tras esto, suele volver al inicio, retornar al punto de origen.

Y, haciendo hincapié en este viaje, el más reconocido es el del Viaje al Más Allá, al Infierno, Inframundo o Mundo de los Muertos. Este lugar es, para la inmensa mayoría, un viaje solo de ida, pues no les es permitido a los muertos escapar del lugar. Sin embargo, ciertos héroes —mortales o semidioses— han logrado descender y volver. Tenemos, por ejemplo, a Ulises y Eneas, pero también a Orfeo, Psique, Dante, Gilgamesh o incluso Lázaro.

Sin embargo, el descenso de *Altazor* se queda solo en eso: un descenso. *Altazor* jamás asciende de nuevo —al menos en un sentido literario, pues, como veremos más adelante, sí consigue escapar de la muerte por medio de la metaliteratura—.

No obstante, debemos preguntarnos: ¿por qué Altazor no vuelve de entre los muertos? Porque la muerte está vacía para él, la muerte no es nada en absoluto. Podemos deducir esto, en primera instancia, por su obvia ruptura con el cristianismo.

Para la religión cristiana, la muerte es la eternidad: el Cielo para los creyentes de buena fe y el Infierno para los pecadores. Sin embargo, Huidobro quiere romper totalmente con todo lo establecido por la religión. Tal es así que sus primeras palabras, en el Prefacio, son: «Nací a los treinta y tres años, el día de la muerte de Cristo» (Huidobro, 1931: 57)².

Altazor nace, de manera ilógica, cuando Cristo muere, cuando la religión muere, pues él desea romperla. Altazor es un ser poético que nace en la era en que muere el cristianismo, un mundo en el que Nietzsche ya se adelantó a declarar la caída de los valores trascendentales del ser (Müller & Salinas, 2010: 23). Como afirma, además, Hugo Montes, el Yo aparece, así, como un sucesor de Cristo. Hasta entonces, Él; desde entonces, Yo (Montes, 1981: 37).

Encontramos, además, otros versos similares que también buscan la lejanía religiosa (I, vv. 100-104):

Morirá el cristianismo que no ha resuelto ningún problema
Que solo ha enseñado plegarias muertas.
Muere después de dos mil años de existencia
Un cañoneo enorme pone punto final a la era cristiana
El Cristo quiere morir acompañado de millones de almas

En estos versos no solo mata al cristianismo, sino que afirma que este ha sido inútil y pernicioso; por ello, su muerte es necesaria y favorecedora. Sin embargo, al alejarse de esto también se aleja del concepto de la muerte eterna. Por ello, Altazor no puede volver de entre los muertos, pues la muerte cristiana no es más que una mentira.

Incluso, y pese a que el Canto V ha perdido gran parte del significado, sigue teniendo versos que apoyan esta idea: «El cielo está esperando un aeroplano / Y yo oigo la risa de los muertos debajo de la tierra» (V, vv. 635-636).

Huidobro toma la silueta del aeroplano³ como símbolo de la cruz y el cristianismo, y la espera como la necesidad del humano de hallar paz tras la muerte en la religión. Sin embargo, al encontrarse tan cerca del golpe, de la tumba, de la muerte —el final del Canto V, predecesor del Canto VI, aquel en el que Altazor muere—, el propio Altazor es capaz de oír la risa de los muertos, que se mofan al conocer ellos la verdad de la muerte: la vacuidad.

Esto asusta a Altazor, pues él busca la eternidad y ya no sabe dónde encontrarla. No obstante, el híbrido Altazor-Huidobro llega hasta ella por medio del Creacionismo, desde

dos vías distintas, separadas pero complementarias, como las dos caras de una misma moneda.

Por una parte, debemos entender el viaje de Altazor como un viaje de vida y muerte, un viaje de alguien que se manifiesta frente a Dios para ser como él, pero no llega a serlo.

Por otra parte, el poema en sí es un descenso de la poesía hacia sus propios límites: un juego con el que Huidobro consigue desarticular el lenguaje, estirándolo hasta no ser más que mero significante —fonemas y ciertas palabras sin sentido—.

De tal modo, estos dos descensos se aúnan en un mismo poema que busca la eternidad y la consigue.



El descenso de Altazor comienza desde la primera palabra del poema, «Nací». Altazor predica cómo caemos desde nuestro nacimiento, aunque él mismo también se refiere a sí como alguien que se ha lanzado al vacío, al descenso. Los versos en los que esto se indica se encuentran en el Prefacio: «Tomo mi paracaídas, y del borde de mi estrella en marcha, me lanzo a la atmósfera del último suspiro. [...] La vida es un viaje en paracaídas y no lo que tú quieres creer. [...] Hemos saltado del vientre de nuestra madre o del borde de una estrella y vamos cayendo» (Pref.: 59, 61, 62).

La vida para Altazor no es más que la caída que se encuentra entre el nacimiento y la muerte. La vida es, por tanto, vida y muerte al mismo tiempo: es estar vivo pero estar muriendo.

Incluso, como afirman Ashley Müller y Francisco Salinas, muerte y vida entendidas en un viaje paracaidístico se relacionan en etapas (2010: 29). Escribe Huidobro: «Cae en infancia / Cae en vejez» (I, vv. 47-48). Se debe ingresar a la vida para poder morir; el nacimiento de Altazor, su introducción al viaje en paracaídas lo sujetan inevitablemente a la muerte (Müller & Salinas, 2010: 29).

Esta dicotomía entre la vida y la muerte, unidas en un mismo concepto, se halla también en el propio paracaídas con el que Altazor cae.

Paracaídas es una palabra formada por «para» y «caída». Podemos, entonces, deducir que «para» puede tener dos significados: ‘para’, del verbo parar, o ‘para’, preposición, entendida como finalidad.

Por una parte, el paracaídas se refiere al instrumento que te salva de la caída, que la vuelve lenta e inofensiva. Por otra, podemos pensar que el mismo instrumento está pensado «para la caída», para hacerte caer. En las siguientes palabras del Prefacio vemos cómo el paracaídas no hace más lenta su caída, pues la muerte es inexorable y nadie escapa de ella: «Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza de atracción de la muerte y del sepulcro abierto» (Pref.: 58).

Además, como explica Federico Schopf:

La caída es múltiple y tiene lugar en espacio exterior e interior, en la atmósfera y en el espacio sideral, cósmico, caótico, en la naturaleza y en la historia, en la profundidad abisal del yo, en el pasado y en el presente, en el porvenir, en la realidad y en la realidad virtual. La velocidad de la caída [...] no es uniforme, no responde siempre a la ley de gravedad. Sus variaciones no dependen solo de motivaciones naturales (2000).

Por ello, Altazor cae desde distintos puntos de la realidad: desde un punto de vista tradicional, desde el borde de una estrella, desde su propio nacimiento hasta la muerte, así como desde la tradicional poesía hasta su completa desarticulación. Además, atendiéndonos a la caída como una metáfora vital, es obvio que la gravedad no afecta a todos por igual, sino que actúa para cada uno de manera distinta, pues así actúa la muerte.

De ese modo, Altazor cae irremediabilmente y, teniendo en cuenta que la muerte ahora está vacía, no sabe hacia dónde se dirige. Por ello, Altazor siente miedo: «Estás perdido Altazor / Solo en medio del universo [...] Altazor morirás. Se secará tu voz y serás invisible / La Tierra seguirá girando sobre su órbita precisa» (I, vv. 9-10, 20-21).

Nuestro protagonista no teme a la muerte directamente, sino al olvido, a que su memoria se pierda y se convierta en vacío perpetuo. Altazor lucha contra ello y se alza como demiurgo, como figura semidivina que busca la creación. Encontramos, de tal modo, el primer acercamiento al creacionismo en la propia obra —aunque este tendrá más repercusión en sus formas y su contenido metaliterario—. Como explican Ashley Müller y Francisco Salinas:

Este poeta que se ha tornado el sucesor de Dios, busca crear mundos nuevos donde desplegar su poder. Sin embargo, en Altazor el poeta se muestra como doblemente finito y su pequeñez divina sobresale: es finito en tanto está limitado por la muerte y por su dependencia respecto a la mujer como pilar de su creación (2010: 26).

Esta cercanía con la muerte podemos analizarla desde los versos: «Estás solo / Y vas a la muerte derecho como un iceberg que se desprende del polo» o «Voy pegado a mi muerte / Voy por la vida pegado a mi muerte» (I, 61-62, 388-389).

Su dependencia respecto a la mujer, por otro lado, la vemos en el Canto II, cuando

Huidobro la nombra a ella como «Dadora de infinito» (II, v. 15) y cierra el canto con «Si tú murieras / Las estrellas a pesar de su lámpara encendida / Perderían el camino / ¿Qué sería del universo?» (II, vv. 167-170).

De ese modo, Altazor busca alzarse como un creador de carácter divino, con el fin de perdurar tras su muerte y ser recordado, o lo que es lo mismo: vencer a la muerte, matar a la muerte. Esto se comprueba en los versos de Huidobro: «Muera la muerte infiltrada de rapsodias langurosas» (I, v. 186).

Busca, así, la eternidad, como puede apreciarse claramente en estos versos: «Quiero la eternidad como una paloma en mis manos / Todo ha de alejarse en la muerte esconderse en la muerte» (I, vv. 217-218).

Altazor comienza a hallar en sí mismo características divinas, pues él, híbrido entre él mismo y el propio Huidobro, es mago-poeta-creador. Él se halla en el centro de su propia creación: «Los planetas giran en torno a mi cabeza» (I, v. 142).

Pese a todo, y de manera profética, ya en el prefacio Huidobro recalca la finitud de Altazor y cómo este no es capaz de escapar a su naturaleza mortal. Tras su creación:

«Hice un gran ruido y este ruido formó el océano y las olas del océano.

»Este ruido irá siempre pegado a las olas del mar y las olas del mar irán siempre pegadas a él, como los sellos en las tarjetas postales.

»Después tejí un largo bramante de rayos luminosos para coser los días uno a uno; los días que tienen un oriente legítimo o reconstituido, pero indiscutible.

»Después tracé la geografía de la tierra y las líneas de la mano.

»Después bebí un poco de cognac (a causa de la hidrografía).

»Después creé la boca y los labios de la boca, para aprisionar las sonrisas equívocas y los dientes de la boca para vigilar las groserías que nos vienen a la boca.

»Creé la lengua de la boca que los hombres desviaron de su rol, haciéndola aprender a hablar... a ella, a ella, la bella nadadora, desviada para siempre de su rol acuático y puramente acariciador (Pref.: 58).

Como vemos, siete comillas en referencia a los siete días en los que Dios creó el mundo, como también los siete cantos del poema. Sin embargo, y pese a realizar su propia cosmogonía, inmediatamente después Huidobro nos subraya la mortalidad de Altazor y su inexorable muerte, más fuerte que el propio Altazor y sus acciones:

Mi paracaídas empezó a caer vertiginosamente. Tal es la fuerza de la atracción de la muerte y del sepulcro abierto.

Podéis creerlo, la tumba tiene más poder que los ojos de la amada. La tumba abierta con todos sus imanes. Y esto te lo digo a ti, a ti que cuando sonríes haces pensar en el comienzo del mundo (Pref.: 58).

Incluso, en el final del Canto I, Huidobro escribe: «Largos años ausente / Silencio / Se oye el pulso del mundo como nunca pálido / La tierra acaba de alumbrar un árbol» (I, vv. 681-684). Esto es, como su nacimiento, ilógico, pues nace algo ya adulto. Sin embargo,

podemos entenderlo como un tiempo tan amplio y al mismo tiempo instantáneo que no hace más que empequeñecer al propio Altazor en su humanidad y brevísima vida.

Este fallo o limitación por ser humano no es algo nuevo en literatura, pues ya aparece en el *Poema de Gilgamesh*, obra literaria más antigua del mundo, datada alrededor del 2500 a. C. En el mismo, el protagonista Gilgamesh, rey de la ciudad Uruk, toma la flor que le otorgará la inmortalidad en su descenso a los infiernos. Sin embargo, al regresar, la pierde, demostrando así que errar es humano y la naturaleza humana está ligada a la muerte.

Sin embargo, a diferencia de Gilgamesh, Altazor sí consigue matar a la muerte de manera consciente por parte de su autor. Huidobro le otorga a Altazor —y a sí mismo— la eternidad por medio de la metaliteratura, es decir, aquella más allá de la propia literatura. De manera profética, en el prefacio, Huidobro escribe: «Digo siempre adiós, y me quedo» (Pref.: 60), pues permanece tras su muerte (tanto Altazor como Huidobro).

Por lo tanto, podríamos analizar este infinito metaliterario en un posible apartado llamado «El viaje de la poesía», ya que este se centra en la estructura del poema, la intención del autor y la propia similitud de la figura de Altazor con la poesía y su descenso o destrucción.

El poema está estructurado en siete partes más un prefacio⁴. Esto hace referencia a los siete días en los que Dios creó el mundo, como hemos comentado anteriormente. El híbrido Huidobro-Altazor busca, de ese modo, destruir la poesía. No lo hace de manera arbitraria o aleatoria, sino que lo realiza por un fin: llegar a su límite, dictaminar hasta qué punto algo es o no es poesía.

De ese modo, el poema se transforma en una cosmogonía poética inversa: mientras que Dios tardó siete días en crear el mundo, Huidobro tarda siete cantos en destruir la poesía⁵. Sin embargo, y como sucede con el mismo Altazor, la desarticulación de la poesía es una de las razones por las que se adquiere la eternidad.

Esto lo consigue por medio de las siguientes características presentes en el poema. En primer lugar, el poema está escrito:

La escritura hace que las «palabras» parezcan semejantes a las cosas porque concebimos las palabras como marcas visibles que señalan las palabras a los decodificadores: podemos ver y tocar tales «palabras» inscritas en textos y libros. Las palabras escritas constituyen remanentes. La tradición oral no posee este carácter de permanencia (Ong, 1987: 20).

Por ello, el simple hecho de que el poema esté escrito ya le otorga un valor de

permanencia y una infinitud relativa y ligada al ser humano. Este registro escrito permite una continua —e infinita— reinterpretación, lectura, recuperabilidad. Como explican Ashley Müller y Francisco Salinas, la voluntad de desintegrar el lenguaje se vuelve algo inconmensurable con la cultura escrita (2010: 32).

En segundo lugar, nos centraremos en analizar la figura formada por la primera palabra del Prefacio y la última palabra del Canto VI, el último con algo de significado: «nací» y «muerte».

Esta última palabra representa el golpe de Altazor contra el lugar hacia donde cae, el final de su descenso y su vida: su muerte. Sin embargo, el poema no termina ahí sino que continúa en el Canto VII, un canto con una total desarticulación de palabras, sin significado, solo significantes, fonemas, sonidos.

A partir de aquí debemos plantearnos ciertas preguntas que, si bien no tienen una respuesta definida, su propio planteamiento es en sí un fin. Estas comienzan con: ¿Ha llegado Altazor a traspasar la muerte, conservándose en ella? ¿La ha superado y es ya eterno? O quizá sea un limbo agónico, como profetizaban los versos «Cae / Cae eternamente / Cae al fondo del infinito / Cae al fondo del tiempo / Cae al fondo de ti mismo / Cae lo más bajo que se pueda caer» (I, vv. 33-38).

Sin embargo, la pregunta más recurrida es aquella que nos hace plantearnos si esta «forma sonora de silencio», como dice Hugo Montes (1981: 44), no es más que el lenguaje infantil, la manera de hablar de un bebé o un niño pequeño.

La figura, así, se volvería un círculo al nacer, morir y volver a ser un bebé, entendiéndose como obvio el renacimiento. Esta referencia infantil debemos analizarla desde dos planteamientos complementarios, los cuales se relacionan íntimamente con el anteriormente nombrado Friedrich Nietzsche.

En primer lugar, el niño se plantea, desde la filosofía del Nietzsche, como el verdadero superhombre (*Übermensch* en alemán original): aquella persona capaz de superar el sometimiento a los valores tradicionales, la «moral de rebaño». El superhombre prescinde, además, de la creencia en Dios —como ya hemos visto anteriormente—, y así se hace ver en *Así habló Zaratustra*: «¡Los dioses han muerto, y ahora queremos que viva el Superhombre!» (Nietzsche, 2002: 60). Además, una de las características del superhombre es su vida en finitud: no cree en ninguna realidad trascendente, ningún destino; acepta la vida en su limitación.

Ello se relaciona con el propio Altazor que, pese a sus intenciones, cae en sus limitaciones humanas y muere. Sin embargo, su renacer no tiene trascendencia divina sino humana.

Como escribe el propio Nietzsche:

¿Para qué, pues, habría de convertirse en niño el león carnicero?

Sí, hermanos míos, para el juego divino del crear se necesita un santo decir «sí»: el espíritu lucha ahora por su voluntad propia, el que se retiró del mundo conquista ahora su mundo (2002: 18).

El niño es, por tanto, aquel que crea: es el verdadero demiurgo, el verdadero mago-creador.

En segundo lugar, este renacer del niño se lleva a cabo a través del concepto del «eterno retorno». Se trata de una concepción filosófica del tiempo, bajo la cual el mundo era vuelto a su origen por medio de la conflagración. Una vez quemado, se reconstruía para que los mismos actos ocurrieran una vez más en él. Esta idea fue formalizada por primera vez por los estoicos, aunque la retomó Friedrich Nietzsche en *Así habló Zaratustra*.

Este concepto lo explica así: «Todo cuanto se extiende en línea recta miente [...]. Toda verdad es curva y el tiempo es un círculo [...]. ¿No tendremos que retornar eternamente?» (Nietzsche, 2002: 119-120).

Luego, pasamos a destacar una de sus afirmaciones: «Lo más grande del hombre es que es un puente y no una meta. Lo que debemos amar en el hombre es que consiste en un *tránsito* y un *ocaso*» (Nietzsche, 2002: 8).

Estudiando las notas de Juan Carlos García-Borrón en la edición de la obra, este afirma que el hombre, que aún no es el superhombre, debe «hundirse en su ocaso» (*unter-gehen*) para «pasar a otra cosa» (*über-gehen*), es decir, para salir de nuevo renovado, en el proceso de muerte-resurrección, pero ya no igual a sí mismo (en Nietzsche, 2002: 8).

Este renacimiento es ya un tópico en *Altazor*, como hemos estado comentando. Además, el concepto de algo externo al tiempo, o constante en él, también lo hallamos en la propia obra de Huidobro, no como suposición del Canto VII únicamente sino en forma de versos: «Jugamos fuera del tiempo / Y juega con nosotros el molino de viento» (V, vv. 239-240).

El molino es símbolo de retorno, del vaivén, la ida y la vuelta eternas. Huidobro, en este canto, le concede una importancia extraordinaria, llegando a dedicarle una letanía anafórica de casi doscientos versos donde, aunque puede provocar en el lector una sensación de monotonía, se le otorga un sentido de constancia, de reiteración infinita.

Incluso, antes de nombrar los molinos, hallamos versos donde Huidobro juega con el lenguaje, de manera que este se repite cambiando los sintagmas de posición, formando

casi una figura poética y abstracta de algo que se repite de manera circular:

La herida de luna de la pobre loca
La pobre loca de la luna herida
Tenía luz en la celeste boca
Boca celeste que la luz tenía
El mar de flor para esperanza ciega
Ciega esperanza para flor de martes
Cantar para el ruiseñor que al cielo pega
Pega el cielo al ruiseñor para cantar (V: vv. 231-238).

Esta idea de eterno retorno es comentada también por Schopf:

El espejismo de un texto puede conducir a la idea de que en *Altazor* se produce centralmente, sustancialmente, un desarrollo lineal y continuo. [...] Más tentador parece imaginar el extenso poema como la expresión de un «eterno retorno» —una especie de deshilvanado poema circular— [...] en que la reiteración de la búsqueda conduce siempre a la repetición de la diferencia, ya que, en cierto sentido, se podría decir que solo el devenir tiene ser (2000; en línea).

Además, citando a Deleuze sobre Nietzsche, «el eterno retorno es el ser del devenir» (1971: 103).

Así, en paralelismo con *Altazor*, este encuentra su *catábasis* de manera literaria, pero para transformarse en el creador que supera la muerte, el superhombre, el niño, renace de manera metaliteraria, hallando su *anábasis* y cerrando el círculo, la figura infinita: el *uróboros*.

Altazor es, entonces, un propósito completado y relativamente concluso teniendo en cuenta su metaliteratura, aunque intencionadamente inconcluso por parte del autor si solo nos ceñimos a la obra. Huidobro consigue, como hemos analizado, romper la cuarta pared y hallar un objetivo literario fuera de la propia ficción, y —lo más importante— lo consigue conscientemente. Teniendo en cuenta el contexto literario del momento, esto supuso una total transgresión con lo establecido anteriormente, como también lo fue «matar» a Dios.

Es, además, una obra ciertamente engañosa. De inicio se configura como una batería de imágenes poéticas sin orden ni conexión aparente, además de mostrarse incompleta si no tenemos en cuenta su *más allá*. Sin embargo, analizándola profundamente, observamos toda una red de profecías, ideas e intenciones, magistralmente tejidas entre sí, que configuran una obra que se reconoce a sí misma.

Por tanto, *a priori* se muestra como un descenso sin ascenso, un viaje de ida que termina con la muerte. No obstante, analizado sus versos y apoyándonos en Nietzsche, su

descenso no es más que un círculo, un viaje de ida y vuelta constante: un infinito complejo y transgresor que hace partícipe al lector y encumbra al protagonista-autor como un hombre nuevo que crea lo nuevo, que deja de imitar la naturaleza para superarla creando nuevos mundos.

Bibliografía

- Álvarez, María del Pilar, «El tópico literario del descenso a los infiernos» (2013): <<https://quijotescos.wordpress.com/2013/11/08/el-topico-literario-del-descenso-a-los-infiernos/>> [consulta: 21 de octubre de 2017].
- Deleuze, J., *Nietzsche y la filosofía*, Barcelona, Anagrama, 1971.
- Huidobro, Vicente, *Altazor o el viaje en paracaídas: Poema en VII cantos (1919)*, ed. René de Costa, Madrid, Cátedra, 2013.
- Montes, Hugo, «Altazor a la luz de lo religioso», *Revista Chilena de Literatura*, 18 (1981); <www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewFile/41400/42941> [consulta: 21 de octubre de 2017].
- Müller, Ashley y Francisco Salinas, «Altazor y el vértigo de la escritura», *Revista Doble Vínculo*, 1 (2010); <<https://doblevinculo.files.wordpress.com/2010/03/4-altazor-y-el-vertigo-de-la-escritura.pdf>> [consulta: 21 de octubre de 2017].
- Nietzsche, Friedrich, *Así habló Zaratustra*, trad. Juan Carlos García-Borrón, Barcelona, RBA, 2002.
- Onetto, Gabriela, «El descenso a los infiernos: El viaje mitológico por excelencia» (2011); <<http://revistareplicante.com/el-descenso-a-los-infiernos/>> [consulta: 21 de octubre de 2017].
- Ong, Walter J. (1982), *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, México, Fondo de Cultura Económica, 1987; <<https://antroporecursos.files.wordpress.com/2009/03/ong-w-j-1982-oralidad-y-escritura.pdf>> [consulta: 22 de octubre de 2017].
- Schopf, Federico, «Lectura de Altazor», *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades* (Universidad de Chile), 16 (2000); <<https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/16/tx3.html>> [consulta: 21 de octubre de 2017].